



# utazás az évszázadok között

{ SZABÓ FERENC JÁNOS

Thomas Adès Budapesten



Thomas Adès napjaink leghíresebb brit zeneszerzője. Még csak 43 éves, de már tizenhét éve történt, hogy *Asyla* című zenekari darabjával szinte berobbant a zenei életbe, a mű birminghami ősbemutatóját Simon Rattle vezényelte, aki később ezzel debütált a Berliini Filharmonikusok élén is. Adès számos rangos felkérést kap zeneszerzőként, karmesterként és zongoristaként egyaránt, széles spektrumú tevékenységéről az érdeklődők informatív weblapján (<http://thomasades.com/>) tájékozódhatnak. 1999-től 2008-ig az Aldeburgh Festival (2006-tól Aldeburgh Music) művészeti vezetője volt. Saját művei mellett leginkább 20. századi zeneszerzők kompozícióit adja elő, de az elmúlt hónapokban Mozart, Beethoven és Mendelssohn művei is szerepeltek repertoárján. *Ian Bostridge* partnereként érkezett Budapestre, ahol a Zeneakadémia nagytermében Schubert *Téli utazását* szólaltatták meg, e koncert előtt beszélgettem vele zeneszerzői és előadóművészi pályájáról.

Ha egy pillantást vetünk műveinek tekintélyes listájára, úgy tűnhet, mintha a késő 19. századi komponisták életművét folytató zeneszerzőről volna szó: operák, nagy léptékű szimfonikus zenekari művek, kamarazene – közte vonósnégyesek –, dalok,

zongoraművek alkotják eddigi életműve gerincét. A zenei nyelv modern, de a forma mintha hagyományos lenne.

- *Tudatosan foglalkoztatja a hagyományokhoz való kapcsolódás, vagy inkább a felkérések alakították ily módon a pályáját?*
- Mindannyian elkerülhetetlenül benne vagyunk egyfajta folytonosságban, a kérdés inkább az ehhez való kapcsolódás mértéke. Előfordulhat, hogy valaki nagyon közel helyezkedik a zenei történet jelentős szakaszaihoz és törésvonalaihoz. Például amikor még diák voltam, húszéves koromban nagyon szorosan kötődtem a tanárimhoz, a tanárim stílusához, illetve ahhoz a zenei világhoz, amely körülött engem. De később, amikor felmerül a kérdés, hogy szeretne-e egy zeneszerző operát írni, el kell döntenie, milyen szorosan óhajt kapcsolódni az operai tradícióhoz. Egyáltalán: melyik tradícióhoz? Olyan operát akar írni, amelyet a múlt héten írtak? Vagy tíz évvel ezelőtt? Netán húsz vagy még több? Nem ez a lényeg. Vannak olyan kapcsolódási lehetőségek, amelyek a még régebbi operákból is „kilógnak”, s amelyekbe bele lehet kapaszkodni, s ezt én sokkal érdekesebbnek találom. Mi Angliában valamilyen jobban eltávolodtunk a történelem bizonyos eseményeitől,

nem kell direkt módon viszonyulnunk hozzájuk. Így kapcsolódhatunk az egészen közeli múlthoz, de akár a távolabbihoz is. De ha 2014-ben írunk egy darabot, az 21. századi mű lesz, egyáltalán nem érdekes, hogy mik és mikoriak a modelljei. Lehetnek középkoriak, vagy történelem előttiak, ez nem fontos. Ha egy darab vagy egy korszak ajtaján kopogtatunk, az egyik nagyon szorosan be van zárva, a másik szélesebbre van nyitva. Utóbbi esetben lehet, hogy nekem is van helyem ott. Nem szeretnék egy olyan tradícióban komponálni, ami egy másik korhoz tartozik, szerintem ez lehetetlen. Ugyanakkor azt is érzem, hogy a zenei korszakok összes megoldásra váró kérdése, problémafelvetése, akár 1930-ban, 1890-ben, 1920-ban vagy bármikor, ugyanaz, mint amiket én próbálok megválaszolni. Attól még, hogy az emberek másképp öltözködtek, máshogy éltek, mint ma, a zenei problémák megközelítése közel vannak egymáshoz. S egy egészen más világ megoldásai nagyon hasznosak számomra is. Sőt még a megoldások is lehetnek ugyanazok, csak más nyelven születnek.

– Ha már a hagyománynál tartunk, hogy illeszkednek bele a hosszabb szimfonikus művei a hangverseny-tradícióba? Az Asyla és Mahler 3., illetve 5. szimfóniájának párosítása például az Ön ötlete volt?

– Nem, Sir Simon Rattle, a bemutató karmestere ragaszkodott hozzá. Amúgy nagyon jól működik, már a darabok hossza miatt is. Az én fogalmaim szerint az *Asyla* alapjában véve egy szimfónia. Nagyjából ugyanolyan hosszú [23 perc – SzFJ], mint egy Mozart-szimfónia, rövidebb, mint Beethoven bármelyik szimfóniája. Arányait és tartalmát tekintve viszont olyan, mint egy negyven perces szimfónia, amit a távcső másik végéről nézünk. Kérdés tehát, hogy nyitányként, koncertkezdő darabként tekintünk-e rá, vagy inkább szimfóniáként – a választ én sem tudom. Egyébként nem a legpraktikusabb darab, mert egy sor szokatlan és különleges hangszer van benne, elég komplikált műsorra tűzni. Huszonöt-huszonhat éves koromban írtam. Időnként hajlamos voltam nem elég körültekintően dönteni egy-egy művem hangszerelése felől. Persze ebből a szempontból ma se mindig vagyok tudatos. 2015-ben egy új, nagy formátumú darabomat fogom vezényelni Budapesten, a *Totentanz*-ot, amihez szintén sok nagy ütőhangszer kell, szóval lehet, hogy jobban oda kellene figyelni arra, miket is írok...

– A *Totentanz* (2013) szintén erősen kapcsolódik a múlthoz, hiszen egy, a lübecki Marienkirche bombázásakor elpusztult, 15. századi fríz alapján készült. De az Ön zenéje nemcsak régi korok képzőművészetével áll kapcsolatban, hanem az egészen maival is: Tal Rosner videóművésszel, aki egy ideig élettársa is volt, közös darabokat is írt. Hogyan kell elképzelni ezt a fajta együttműködést?

– Két közös művünk van, az *In Seven Days* és a *Polaris*, ezekben a kép és zene viszonya különböző. Az *In Seven*

*Days* (2008) esetében nagyon szoros együttműködésről beszélhetünk. Mivel tudtam, hogy fogunk írni egy közös darabot, azzal az ötlettel álltam elő, hogy legyen a tartalma egy egészen egyszerű, jól ismert történet. Azaz nem is annyira kitálatott történet, mint inkább tudomány, méghozzá ötezer évvel ezelőttről: a teremtés hét napja. A struktúra tehát adott volt. Amikor eljutottam a harmadik naphoz, nem tudtam, mi lesz az animáción, hogyan oldja meg Rosner a fákat és a növényeket. Mutatott nekem néhány képet, s ez segített megtalálni a tétel zenei nyelvét is. A kép és a zene tehát kéz a kézben jártak, megírtam mondjuk 30 másodperc zenét, aztán összenéztem azt a képpel. Bizonyos szempontból a zene megelőzte az animációt, de néha a kép járt a zene előtt. S nem is feltétlenül maga a kép, előfordult, hogy Rosner csak egy színárnyalatot mutatott.

A darab befejezésének története is érdekes. Ahogy egy művet befejezünk, az mindig egyfajta kommentár valami életteni, vagy univerzális folyamatra. Hiszen az adott zenemű az egész élet élménye is egyben. Nem tudtam, hogyan kellene befejezni az *In Seven Days*-t. Elérkeztünk az ember megteremtéséhez. S ezután? Mi következne? Egy atomrobbanás? Rosner azt javasolta, hogy jöjjön egy hirtelen megállás, majd induljunk újra előről, mintha egy új ciklus kezdődne. S pontosan ez volt az, amire a zenének is szüksége volt, teljesen világos lett számomra, hogy ez a helyes befejezés. Itt tehát nagyon szoros volt az együttműködés. Persze én írtam a zenét, de sok ötletet merítettem Rosner képi világából.

Az *In Seven Days*-t sokszor előadtuk, s ennek során sok tapasztalatot szereztem. A videó ott nagyon szorosan kapcsolódik a zenéhez, nem csak a történet miatt, egyfajta librettóként, hanem taktjellel is. Kezdtük úgy érezni, hogy jó lenne szabadabban játszani, eltérni a taktjeltől. Ezért aztán a *Polaris* (2010) esetében úgy döntöttünk, hogy lazábbra vesszük a kép és a zene kapcsolatát. Inkább rétegszerű, elcsúsztatott a koordináció, s ez a zeneszerzési technikára is igaz, ott is inkább rétegekben gondolkodtam. Ezek olyasféléképpen csatlakoznak egymáshoz, mint a 16. századi angol polifóniában, például Tallisnál. A kép és zene közti vertikális egybeesések nagy része pedig véletlenszerű. Persze azért vannak határozott találkozási pontok is, „oszlopok”, ahol a videó kezelőjének tovább kell léptetnie az animációt.

– Az *In Seven Days* előadóművészként is különböző feladatok elé állította. A mű első előadásain vezényelt, majd a New York-i bemutaton zongorázott. Napjainkban ritka jelenség, hogy egy zeneszerző egyben előadóművész is legyen. Ön mit gondol erről? Előnyben részesíti bármelyiket is a másikkal szemben?

– Valóban ritka, de inkább úgy mondanám, hogy ritka lett. Ha megnézzük, jóval rövidebb az a korszak, amiről azt mondhatjuk, hogy ritka jelenség benne ez az együttállás,

mint az, amikor még nem volt ritkaság. Számomra ez a két tevékenység kiegészíti egymást. Szerintem nagyon jó, ha egy zeneszerző képes kilépni a saját teréből, a zeneszerzés ugyanis természetétől fogva izolált tevékenység. Ezért aztán sokkal nagyobb élvezet előadni. Ugyanakkor ha az ember egy több mint száztagú zenekar előtt áll, időnként kifejezetten jó visszatérni a zeneszerzéshez, és újra egyedül lenni a zenei gondolatokkal. Ez egy egyensúly, ami hozzásegít ahhoz, hogy – mint az élet minden más területén is – könnyebb legyen élményeket szerezni.

– Zongoraművészként készített hangfelvételeket Stravinsky, Busoni és Kurtág műveiből. E zeneszerzők, akárcsak Ön, előadóművészként is ismertek. Tudatosan preferálja az előadóművész-zeneszerzőket?

– Azt kell mondanom, hogy sose tűnt fel ez az egybeesés, pedig igaza van. És valóban ők azok a zeneszerzők, akikkel a leggyakrabban foglalkozom előadóművészként. Ugyanakkor Beethoven és Liszt is egyaránt zeneszerzők és előadóművészek voltak – sőt Berlioz is! – mégsem játszom olyan gyakran a műveiket. Janáček pedig nem elsősorban előadóművész volt, mégis sokat játszom a darabjait. Tehát nem mondanám, hogy ez kizárólagos preferencia. Illetve valami mégiscsak előfordulhat: ahhoz a spontaneitáshoz tényleg vonzódok, ami ezeknek a zeneszerzőknek a műveiben tetten érhető. Mindig eszembe jut az a kép, ahogy Liszt ül a zongoránál és játszik rajta, egy-egy újfajta hangzást keresve, majd közvetlenül utána ír egy darabot, ami már magában foglalja ezt az új hangzást, azaz megírja a hangzás kontextusát. Ez az összetartozás a lényege mindennek. Szóval van egy kapcsolódási pont a hangzás keresése és az ennek megfelelő struktúra megtalálása között, ez az előadóművész-zeneszerző kapcsolat titka. Ez számomra is nagyon termékenyítő hatású.

Igen szoros viszony fűz Kurtág György zenéjéhez. Kétszer is jártam Magyarországon még a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján, hogy találkozzam vele, de Angliában is tanultam nála. Előadóművészként az ő zenéjéről írtam a szakdolgozatomat. Az életművének elején kezdtem, mert láttam, hogy a *Bornemisza Péter mondásai* nélkül a későbbiekkel se lehet foglalkozni. Talán valamikor írhatnék róla egy könyvet – ha lesz rá időm. A dolgozat végül csak a *Bornemisza*-ról szólt, amit játszottam is több alkalommal. Már akkoriban éreztem, hogy Kurtág zenéje nagyon értékes. Igazi karakterek vannak benne, szinte valódi szereplők, mint egy regényben. Még ha szöveg nélküli darabról van szó, akkor is elmesélő, leíró a karaktere. Ezt nagy értéknek tekintettem, s nagyon fontos számomra is. Sokkal fontosabb, mint hogy a zene csak materiális, élettelen legyen.

– A *Winterreisét* megtanulni és előadni óriási, de egyben rendkívül izgalmas feladat. Zsúfolt koncertnaptára és

zeneszerzői tevékenysége mellett jut elég ideje arra, hogy egy ilyen hatalmas művet végigtanuljon egy énekesssel?

– Éppen ezért olyan kedves számomra ez a hangverseny. Ian Bostridge-ot jól ismerem, ő már nagyon sokszor elénekeltette ezt a dalciklust, én azonban ma játszom először nyilvánosan. Az ő élményei és hihetetlenül mély szövegértelmezése, valamint az én „új hallásom”, egy zeneszerzői gondolkodásmód közti kapcsolat teszi érdekessé ezt az előadást. Nem lenne értelmű úgy próbálni ezt a dalciklust, mint ahogy egy zenekarral dolgozik az ember, napi öt-hat óra próbával. Már jó ideje elkezdtünk foglalkozni a dalokkal, nagyobb szünetekkel. Eleinte a kis részletekre koncentráltunk a próbákon, majd a próbafolyamat előrehaladtával, ahogy többet gyakoroltunk együtt, a figyelmem egyre inkább másra terelődött. Maga a ciklus *előadása* lett egyfajta reveláció számomra. Ahogy megértettem, hogyan működik az egész mű a gyakorlatban, az előadás során. Ez volt a nagy meglepetés, olyan, mint egy teljes opera előadása, hatalmas tere van. Bostridge rendkívül spontán előadóművész. Minden egyes előadás alkalmával más helyeken vesz levegőt, más szavakat emel ki. Bizonyos dolgok alkalomról alkalomra teljesen megváltoznak, s ez, valamint hogy erre miként reagálok, nagyon izgalmassá teszi a közös munkát. Képtelen lennék arra, hogy minden részletet, minden apró megállást, levegővételt begyakoroljunk. Minden terem, minden akusztikus környezet különböző, sőt minden zongora is teljesen más hangszer. Bizonyos mértékig tehát nagyon sok az improvizáció egy ilyen előadásban. De maga az egész utazás – illetve ahogy mi tekintjük: egy lelki út – egyfajta végeredmény, a műalkotás végterméke, s ez többé-kevésbé minden előadáskor ugyanaz.

A Zeneakadémia nagytermében telt ház előtt elhangzott dalciklus valóban lelki utazásnak tűnt (*kritikánk a 41. oldalon – a szerk.*). Bostridge és Adès interpretációja megosztotta és véleményformálásra készítette a közönséget, a hangverseny után lelkes és egészen elutasító véleménnyel is találkoztam. Ahogy Thomas Adès az interjúban el is mondta, 2015 márciusában újra Budapestre látogat, ezúttal zeneszerzőként és karmesterként, a Concerto Budapest Szimfonikus Zenekar élén Prokofjev és Csajkovszkij művei mellett saját *Totentanz* című kompozícióját fogja vezényelni. Mostani látogatása alapján őszinte érdeklődéssel várjuk. }



A világ legjobb magyar nyelvű irodalmi és politikai hetilapja